

# DOCUMENTS

## El documental històric: realitat o ficció?

**Laura Manzanera**

PERIODISTA

**E**l 1895, els germans Lumière van rodar *L'Arrivée d'un Train* ('L'arribada d'un tren'), un esdeveniment real captat per la càmera el mateix lloc i temps que es desenvolupava, és a dir, una filmació «en estat pur», sense adulteracions, al més a prop possible de la realitat. Des d'aleshores, la finalitat del documental ha seguit sent el mateix: explicar un fet, tot i que en el segle XXI els mitjans que ho fan possible semblen estar a anys llum d'aquell experiment pioner. Realitat i ficció cinematogràfica, com a representació d'uns fets històrics —malgrat que aquests estiguin succeint en el mateix moment de ser filmats—, apareixen tan entremesclades que de vegades resulta pràcticament impossible distingir l'una de l'altra.

Els documentals van néixer al mateix temps que el cinema (de fet, les primeres pel·lícules eren documentals), tot i que van agafar des d'un primer moment entitat pròpia. Però els germans Lumière i la resta de pioners no tenien consciència d'estar realitzant films que servien per documentar la realitat d'una època i d'un lloc concrets. I és que, des que els primers espectadors s'espantaren en creure que aquella locomotora acabaria, irremeiablement, atropellant-los, la ficció cinematogràfica ha estat present a l'hora de explicar-interpretar qualsevol esdeveniment real mitjançant una

càmera. I forma part de tot documental històric, en una proporció més gran o més petita. De vegades gairebé no és perceptible, d'altres, en canvi, és la mateixa pel·lícula com a adaptació personal, és a dir, obra d'art, la que agafa el format de documental. Aquest que es podria anomenar *màxim grau de recreació fílmica de la realitat* és el que ha triat Alberto Porlan per rodar *Las cajas españolas*, estrenada el novembre de 2004. Es tracta d'un excel·lent exemple que elaborar un documental històric no és incompatible amb el fet de crear una obra d'art en imatges; ni tan sols amb l'entreteniment i, fins i tot, amb la diversió. En definitiva, tot és llenguatge i ficció, també a la història.

### **‘Las cajas españolas’: quan la ficció imita la realitat**

Pel·lícula històrica més que documental —de l'hora i mitja de metratge només hi ha uns quinze minuts d'imatges reals—, gràcies a la barreja del rigor històric amb les modernes tècniques cinematogràfiques, s'ha aconseguit una pel·lícula «d'aventures» l'acció de la qual manté constant l'interès de l'espectador. El seu objectiu: rescatar un dels episodis menys estudiats de la Guerra Civil, tan present avui als mitjans de comunicació. Després d'una introducció en la qual s'explica breument la situació que vivien Europa i Espanya abans del conflicte, arrenca un film que t'atrapa des del primer moment.

Amb la finalitat d'evitar que les bombes, la rapinya i el vandalisme afectessin el patrimoni nacional —hi va haver qui proposà fondre les estàtues de Madrid per fabricar projectils—, el govern republicà va crear la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, que bàsicament havia de salvaguardar les valuoses obres del Museu del Prado. Un cúmul d'heroïcitats, personals i grupals, juntament amb la valentia i determinació de moltes persones va evitar el robament i la destrucció d'un patrimoni d'incalculable vàlua. La «veu d'alarma» la van fer saltar les bombes que la Legión Cóndor llançà, el novembre de 1936, sobre la pinacoteca.

Quan els franquistes eren a un pas de Madrid, el govern republicà optà per traslladar-se a València, i decidí que el tresor nacional l'acompanyaria allà on anés. Així, pintures de Goya, Velázquez, El Greco, Rubens i de molts altres artistes de primera línia van ser amagades a les emblemàtiques Torres de Serrans. I quan, l'octubre de 1937, l'avanç de les

tropes insurrectes obligà Negrín a establir la seu governamental a Barcelona, les preuades peces es repartiren entre els castells de Peralada i de Figueres.

El pas següent va ser l'ajut internacional. Mai abans no s'havia produït una operació d'aquesta envergadura amb l'objectiu de preservar obres mestres de l'art. El febrer de 1939, un tren especial sortia de Perpinyà amb destinació a Ginebra, on la comitiva va rebre una calorosa benvinguda. El tresor va quedar custodiat a la seu de la Societat de Nacions fins que Suïssa i altres països europeus reconegueren el règim de Franco. Aquest declarà il·legal la Junta de Defensa del Tesoro Artístico i exigí la immediata devolució del patrimoni nacional, anunciant que tornava «el que es van emportar els *rojos*». Els republicans, abans de lliurar les peces, van demanar un inventari. No en faltava cap. No solament havien salvaguardat la reputació del govern derrocat, sinó que havien demostrat l'èxit de l'operació, un treball en equip sense precedents en el qual van participar, «per amor a l'art», mecànics, secretàries, polítics, militars, camioners, ferroviaris... I és que ja ho va dir Manuel Azaña: *«La salvació del tresor és més important que la mateixa República. Hi podrà haver més repúbliques, però no hi haurà més tresors si es destrueix aquest»*.

## Un «fals documental»

Davant el model convencional de documental històric, amb fotografies d'arxiu, entrevistes a testimonis o declaracions d'especialistes, *Las cajas españolas* és un film continu des del principi a la fi. Existien imatges d'arxiu, però eren massa poques perquè poguessin configurar tota la història. El repte d'omplir els grans «buits» ha estat un èxit. El resultat, aquest magnífic «fals» documental que combina imatges reals amb d'altres recreades i que dóna a la història una uniformitat i continuïtat que acaba confonent l'espectador (què és veritat i què ficció?), però que, d'altra banda, aporta una gran dosi de versemblança. Podríem dir que és un documental de 1939 en la forma, però del segle XXI en el tractament. Sembla com si una càmera hagués filmat, fa seixanta-cinc anys, el que va succeir.

*Las cajas españolas* s'adapta perfectament a la definició de documental que el cineasta i crític cinematogràfic John Grierson encunyà el 1926: *«El tractament creatiu de la realitat»*, amb la intenció de diferenciar-lo dels noticiaris i de les pel·lícules. Com a documental històric, es basa en

un document, en alguna cosa real. Però el resultat és una realitat alterada, atès que l'autor ha escollit tant el tema com el seu enfocament i el seu tractament, mostrant la seva pròpia visió, parcial i personal, del que és real. El producte final és, per tant, una obra de creació més o menys «adulterada», igual que una pel·lícula de ficció, una novel·la, una obra de teatre o un guió per a televisió. No obstant això, el que és més important i aplicable a *Las cajas españolas* és que tot això no és incompatible amb el rigor històric i la imparcialitat política i ideològica.

A la major part de la cinta, són actors els que representen els personatges reals: Manuel Azaña, Rafael Alberti i María Teresa León, Josep Maria Sert, Rosa Chacel... Amb això s'allunya del concepte genuí de «documental» i s'aproxima al de «film de no-ficció», sense que per això estigui menys proper a la realitat de l'esdeveniment.

### **Polititzar o no polititzar**

Ara que bona part de l'opinió pública està acostumada a interpretar el llenguatge documental com a propaganda —podem veure la gran difusió dels últims films de Michael Moore, *Bowling from Columbine* i *Fahrenheit 9/11*— sembla necessari recordar que el documental no es construeix a partir de models ideològics (per nobles que siguin les seves causes) sinó qüestionant les consciències. Els films de Moore, que semblen més aviat campanyes polítiques, representen precisament allò que pretenen combatre: imposar de quin costat es troba la veritat. *Las cajas españolas*, al contrari, exposa uns fets tergiversats en el seu moment i oblidats més tard. I no pren més partit que el que toca en descriure el que va succeir. Filmat més de seixanta anys després dels esdeveniments que narra, malgrat defensar el que va fer un dels dos bàndols enfrontats i criticar l'aprofitament que del seu esforç en va treure el bàndol contrari, no es pot titllar de «partidista». Aquí seria aplicable allò d'«una imatge val més que mil paraules» però no per defensar causes sinó per permetre comprendre-les i, en casos com aquest, evitar repetir els «errors».

Per què dirigiren els Lumière l'objectiu de la seva càmera cap a aquell tren? Per comunicar i també per commocionar. Aquest doble objectiu resumeix la gran capacitat narrativa del documental històric, un gènere que, malgrat que segueix sent minoritari, comença a ser conegut a

Catalunya i a Espanya. Potser la millor manera d'apropar-lo al gran públic sigui la que ha escollit Porlan, «vendre'l» com una pel·lícula, com una aventura, l'aventura de la vida, l'aventura de tots.

## **El mateix tema amb diferent tractament**

A banda de l'exposició «Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil» que va organitzar el Prado l'estiu del 2003, dos altres films (l'un amb format de documental i l'altre de pel·lícula) han abordat la mateixa temàtica que *Las cajas españolas*. El més recent és *Salvemos el Prado. El Frente del Arte en la Guerra Civil Española* (2003), d'Alfonso Arteseros, que ha fet servir un estil documental molt més tradicional. L'altre, de l'any 1998, és un llargmetratge d'Antonio Mercero, *La hora de los valientes*, en el qual un zelador del Prado (Gabino Diego) aconsegueix salvar, durant el bombardeig del museu, un autoretrat de Goya.